

LEER Y REPRESENTAR CLÁSICOS SIEMPRE (RE)ESCRITOS. ANGÉLICA Y MEDORO DEL BARROCO A LA CORTE DE FERNANDO VI



ALEXIA DOTRAS BRAVO

INSTITUTO POLITÉCNICO DE BRAGANÇA /
CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA
PORTUGAL

RESUMEN:

Fernando VI y Bárbara de Bragança, grandes mecenas de la música y el arte en España, formaron la corte más ambiciosa en cuestiones de entretenimiento cultural en el siglo XVIII en Europa. La localización en el archivo distrital de Bragança de seis ediciones entre 1747 y 1757 de piezas de teatro musicado dedicados a la reina nos permite realizar un estudio histórico-literario de una de ellas, que hunde sus raíces en época medieval, pero que adquiere gran relevancia en el Barroco español a través de Lope de Vega, Góngora y Cervantes, entre otros. *Angélica y Medoro*, en la corte de Fernando VI, es llevada de la mano por Pietro Metastasio (1705-1782), autor de libretos operísticos, y de Carlo Broschi Farinelli (1698-1782) o, como él firma en sus composiciones en español, Carlos Brosqui Farinelo, el cantante que contribuyó a la fama dieciochesca de estas obras.

Palabras clave: Carlos Brosqui Farinelo, Pietro Metastasio, *Angélica y Medoro*, teatro operístico.

*READING AND PLAYING CLASSICS ALWAYS (RE)WRITTEN. ANGÉLICA Y
MEDORO, FROM BAROQUE PERIOD TO FERDINAND VI'S COURT.*

ABSTRACT:

Ferdinand VI and Barbara of Bragança, important patrons of the music and arts in Spain, created the most ambitious court concerning cultural entertainment in the European eighteenth century. The localization in the district archive of six editions of put-on-music theatre pieces between 1747 and 1757, and dedicated to the Queen, allows us to develop a historical and literary study on one of them, which originally begins in medieval times but that becomes relevant in the Spanish Baroque period thanks to Lope de Vega, Góngora and Cervantes, among others. *Angélica y Meodoro*, in Ferdinand VI's court, is carried out by Pietro Metastasio (1705-1782), author of several opera librettos, and by Carlo Broschi Farinelli (1698-1782) or, as he used to sign in his Spanish compositions, Carlos Brosqui Farinelo, the singer who contributed to the success of these plays in the eighteenth century.

Keywords: Carlos Brosqui Farinelo, Pietro Metastasio, *Angélica y Medoro*, operatic theatre.



Fernando VI y Bárbara de Bragança, grandes mecenas de la música y el arte en España, formaron la corte más ambiciosa en cuestiones de entretenimiento cultural en el siglo XVIII en Europa. La reciente localización en el archivo distrital de Bragança de seis ediciones de entre 1747 y 1757 de piezas de teatro lírico bilingües dedicadas a la reina o al rey nos permite realizar un estudio histórico-literario de una de ellas, *Angélica y Medoro*, que hunde sus raíces en época medieval, pero que adquiere gran relevancia en el Barroco español a través de Lope de Vega, Góngora y Cervantes, entre otros. En la corte de Fernando VI, *Angélica y Medoro* es llevada de la mano por Pietro Metastasio (1705-1782), autor de libretos operísticos, y por Carlo Broschi Farinelli (1698-1782) –o Carlos Brosqui Farinelo, como firma en sus composiciones en español– el cantante que contribuyó a la fama dieciochesca de estas obras, consideradas algunas del barroco tardío, movimiento estético en el siglo XVIII, que en España influye en la arquitectura, pintura y también en el teatro lírico y la ópera. Esta versión será la estudiada en estas páginas.

Esta relación inopinada entre una obra española-italiana y su aparición en un archivo distrital del interior de Portugal, surtido en su gran mayoría por instituciones religiosas –con la consiguiente abundancia de libros píos– no lo es tanto si tenemos presente el matrimonio celebrado en 1728 por poderes de Fernando VI con Bárbara de Bragança. Mujer de muy apreciable cultura, mecenas y magnífico ejemplo de la Ilustración, hablaba correctamente el italiano. Su marido, en cambio, se dirigía en francés a su madrastra, la italiana Isabel de Farnesio, al igual que a su madre, María Luísa Gabriela de Saboya. Las aspiraciones a la culturización más plena contribuyen al dominio políglota y artístico de reyes y reinas y todo aquel elemento de poder en la corte.

En el archivo distrital de Bragança se guardan estos seis volúmenes mencionados, encuadernados por separado, al igual que otras muchas obras sobre distintos saberes de ascendencia italiana, inglesa, española y, sobre todo, francesa. Las obras que hemos encontrado pertenecen al Abad Pedro Metastasio, aunque solo dos de ellas lo mencionan como autor. Este es el primero de los síntomas que revela que no existe una clara consistencia en la edición de estas obras, cuyos títulos son: *Il Demetrio. Opera drammatica* / *El demetrio. Opera drammatico* (sic) (1751); *La Nitteti. Drama per*

musica / La Niteti. Drama para música (1756); Adriano in Siria. Oppera drammatica / Adriano en Siria. Ópera dramática (1757); Angelica e Medoro. Festa teatrale/ Angélica y Medoro. Fiesta teatral (1747); L'eroe cinese / El héroe de la China (1754); Il vello d'oro / El vellón de oro (1749). Su organización no cronológica en el estante es también síntoma de falta de sistematicidad en el mismo archivo.

Este archivo distrital tendría que haber sido creado en 1916 con el objetivo de «custodiar sobretudo a documentação eclesiástica, confiscada após a Revolução de 1910»¹ e, inicialmente, debería haber estado formado por la biblioteca de la Mitra, de la antigua Junta General y del Seminario. Sin embargo, la realidad es que estas dos últimas pasaron a formar parte del Liceu –el centro de enseñanza secundaria más antiguo de la ciudad– y el archivo no se crearía, ni siquiera a través de la influencia del Abad de Baçal –figura señera del estudio filológico y etnográfico de la zona–, ya que los papeles siguieron confinados en el museo que lleva su nombre hasta que, en 1985, se crearon la Biblioteca y Archivo, situadas, entonces, en unas instalaciones provisionales. Finalmente, en 1997, se trasladan definitivamente al convento de San Francisco, desapareciendo las funciones de biblioteca².

Sin embargo, a pesar de que carece de sus funciones bibliotecarias, conserva un conjunto de cuatro mil volúmenes de fondo antiguo sin catalogar y sin registro de cota. O al menos sin registro de cota hasta nuestro interés por vaciar el espacio, bastante bien aislado, aunque con algunos problemas de humedad. De los cuatro mil volúmenes, dos mil tuvieron un estudio y catalogación por parte de un grupo bibliotecario de la Universidad de Coimbra hace años, cuya base de datos no se encuentra disponible al faltar algunos pasos fundamentales para poder tener acceso a ella. De las otras dos mil obras hemos realizado una búsqueda exhaustiva de los libros escritos en español. Al llegar a estos, hemos decidido respetar el orden en que estaban colocados en la estantería, aunque no tuviese en cuenta la incidencia cronológica. Al no tener estipulada una signatura, la anotación de una referencia mínima, la cota, se hizo a partir del número de estante y número de la posición dentro del estante por uno de los técnicos del archivo a la vez que documentábamos y examinábamos cada ejemplar.

¹ Visto el 07/07/ de 2016 en la página web oficial del archivo distrital, perteneciente a la Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas.

² *Ibidem.*

Hemos vaciado, entonces, el fondo español del archivo distrital y podemos constatar que, a pesar de la abundancia incontestable de volúmenes españoles o bilingües –cerca de ciento cuarenta–, la mayor parte son de tipo pío, por lo que la aparición de esta colección de seis óperas teatrales bilingües es un hallazgo extraño en este mar de libros religiosos.

Las seis obras no presentan los mismos datos bibliográficos. La que nos ocupa fue impresa por Lorenzo Francisco Mojados en Madrid, en el año 1747, y luce en su portada el nombre del Abad Pedro Metastasio. El formato de las seis es similar: todas son versiones reducidas; son bilingües a dos páginas, es decir, ante una doble página, la de la izquierda está escrita en italiano, mientras que la de la derecha está en español; se trata de seis ediciones conmemorativas por los cumpleaños o santos del rey o la reina. Sin embargo, los datos varían en cuanto a Carlo Broschi. Mientras que *El héroe de la China*, *Adriano en Siria*, la *Niteti* y el *Demetrio* cuentan con prólogo de Farinelli, la que nos ocupa y *El vellón de Oro conquistado* no traen ninguna referencia del cantor. Además, *Adriano en Siria* fue editada por Miguel Escribano, no por Lorenzo Francisco Mojados, y la *Niteti* no contiene datos de editor o lugar. Tomando estos elementos en consideración, además del hecho de que no eran publicaciones anuales, colegimos que fue una edición no muy cuidada, que vivió algunas vicisitudes, pero que llegó a ver la luz finalmente y su ubicación viajó más allá de las bibliotecas habituales. Así, la BNE también presenta este fondo, pero no con los mismos datos, según se puede colegir de su consulta en línea. El asunto de la *Niteti* nos lo resuelve la BNE afirmando que no hay editorial ni lugar de edición, pero se lo atribuyen a Madrid: Herederos de Majados (sic).

En primer lugar, no está en la BNE *El héroe de la China*, sino una *Festa cinese* de Pedro Metastasio de 1751 (signatura T/19722 1000380292 y T/20845 1001192478). En segundo lugar, todas las obras dan como autor principal a Metastasio, aunque en los libros que manejo solo aparece el nombre del autor en *Angélica y Medoro* y *El héroe de la China*; no obstante, *El vellón de oro* deja algunas dudas para la consideración. Encontramos en la BNE dos referencias a la obra en 1749. En una de ellas no se le atribuye ningún autor y en la otra ofrece el nombre de Giovanni Pallazzi. Este Giovanni Pallazzi, del que tenemos poquísimas referencias, probablemente sea el primer autor de una ópera de 1726 titulada *Medea e Giasone* que se refundió en 1749 con el título *Il vello d'oro*. Ambas obras tratan del mismo tema mitológico, que narra los amores de

Medea y Jasón y cómo este consigue llevar al rey Pelias el famoso vellón de oro custodiado por Eetes, el rey que sacrificó al carnero de oro. Esta ópera ha sido atribuida a Pallazzi en varios trabajos, pero también a Matteo Zanetti³. Sin poder profundizar en la autoría de esta obra, que no compete a este estudio, nos sorprende que, de las seis obras custodiadas en el archivo distrital de Bragança, una pueda no ser de Metastasio.

1. *ANGÉLICA Y MEDORO*: ORÍGENES Y BREVE PANORAMA INTERTEXTUAL BARROCO

La obra de Metastasio, traducida por Andrés Marcos Burriel e impulsada por Carlo Broschi, supone una de las muchas del escritor italiano que se representaron en España. Entra dentro del catálogo de traducciones de tragedias italianas del siglo XVIII, según Patrizia Garelli⁴, clasificación que consideramos acertada.

La influencia italiana en todo el proceso que contextualiza a *Angélica y Medoro* es evidente. Lo podemos comprobar desde la obra que inspira a todos los escritores siglodoristas españoles que trataremos, el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto – publicado en su versión definitiva en 1532–, hasta esta nueva versión del italiano Metastasio, por mediación de Farinelli, italiano también, y traducción de A. Marcos Burriel, influido claramente por corrientes italianas: «Para perfeccionar el buen gusto, como ornamento de todo ilustrado, selecciona Burriel influencias italianas más que francesas»⁵.

La recepción de la obra ha sido desigual tanto en sus traducciones –más bien versiones– como en su influencia. La última traducción, de José María Micó en 2005, viene a suplir más de un siglo de silencio desde la anterior. En cambio, en cuestiones de influencia en España, el intertexto construido entre unos y otros escritores no coincide completamente en los tópicos y roles de los personajes.

La influencia de Ariosto en España, que sigue el tema carolingio de Roldán en el conocido poema épico de *Orlando furioso* al que nos venimos refiriendo y que sirve de continuación del *Orlando enamorado* de Boiardo, ha sido enorme y fue estudiada desde el inicio. Obviando ahora toda esa bibliografía, nos centraremos en el capítulo de

³ Eleanor SELFRIDGE-FIELD, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, California, Stanford University Press, 2007, p. 517.

⁴ Patrizia GARELLI, «Traducciones de tragedias italianas» en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Francisco Lafarga, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 325-364.

⁵ Bernabé BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, «Andrés Marcos Burriel: un pionero de reformas en investigación y enseñanza», *Revista complutense de investigación*, 2:3, 1991, p. 483.

Angélica y Medoro que suele tomar cuerpo con la reacción desesperada de Orlando ante la desaparición de su amada. El primer escritor del que tenemos noticia que haya realizado una obra en español con el tema de la hija del emperador de China, Angélica – que tiempo atrás había enamorado a Orlando, pero que se ve envuelta en una historia con Medoro– es Francisco de Aldana, que usa también octavas. Estas se encuentran hoy perdidas, excepto por una copia realizada por José Manuel Blecua en 1945, extraída del ms. 250-2 de la BU de Zaragoza⁶. Gracias a sucesivos estudios, hoy podemos reconstruir algunas de las etapas de ese intertexto sobre Angélica y Medoro desde el mismo siglo XVI en que aparece de la mano de Ariosto:

Junto a las traducciones, imitaciones y ecos que desbordan los límites estrictos del poema heroico, la materia resultante del *aggiornamento* de la tradición carolingia iniciado por Boiardo dio origen a algunas importantes realizaciones, de las que a veces no tenemos más noticia que su aparición en el benemérito catálogo de Pierce. La segunda parte de Orlando (1555), de Nicolás Espinosa, el Roncesvalles de Garrido de Villena en el mismo año, la Angélica (1586) de Barahona de Soto y la de Lope (1602) forman, junto a eslabones menores, una cadena de realizaciones que, sobre el modelo ariostesco del romanzo, ofrecieron una vía de desarrollo de la poesía épica culta alternativa a la representada por la materia estrictamente histórica y nacional o la desbordante epopeya religiosa⁷.

Un caso bastante estudiado de la influencia de Ariosto en la literatura barroca es el de Miguel de Cervantes en el *Quijote*⁸ puesto que el *Orlando* se cita, como Roldán o Rotolando, desde los versos de cabo roto iniciales, hasta el final, haciendo hincapié en su furia contra Angélica y Medoro, sobre todo en la penitencia de Sierra Morena, en el capítulo XXV de la primera parte y siguientes. Mientras que Cervantes está atento a la reproducción de esa furia y desesperación, la obra que nos ocupa no se centra en esa cuestión, sino más bien en trazar una imagen de una Angélica calculadora y manipuladora con los hombres. Cesare Segre estructuró la influencia de Ariosto en el

⁶ María José MARTÍNEZ LÓPEZ, «La primera redacción de las *Octavas dirigidas a Felipe II* de Francisco de Aldana y su inédita dedicatoria en prosa», *Criticón*, 70, 1997, p. 31.

⁷ Pedro RUIZ PÉREZ, «Reseña de *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega Carpio*, ed. Marcella Trambaioli, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005», *Criticón*, 97:98, 2006, pp. 301-305.

⁸ Georges GÜNTERT, «Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión», en *Actas del XII Congreso de la AIH*, vol. 2 «Estudios Áureos I», ed. Jules Whicker, Birmingham, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998, pp. 271-283.

Quijote, paso a paso, con una claridad meridiana en 2005⁹ y resaltó esta visión crítica cervantina de Angélica: «...donde hay un rápido retrato de Angélica filtrado por la subjetividad de don Quijote, que evidentemente se identifica con Orlando y comparte su resentimiento»¹⁰. Con todo, la influencia va más allá de la historia del hidalgo¹¹.

Lo mismo sucede con Lope de Vega que escribe *La hermosura de Angélica* con la intención de retomar la obra con final abierto dejada por Ariosto y que ha editado recientemente Trambaioli¹²; sin embargo, el Fénix continúa la obra, no reescribe y, por tanto, encontramos a Angélica casada con Medoro, personajes bajo óptica positiva al inicio («Angélica la Bella y el sinpar bellísimo Medoro») y entrelazados por su pasión amorosa. Además ambos escritores, Cervantes y Lope, parecen fundar, simbólicamente, su relación en esta obra que parece unirles antes de la definitiva enemistad¹³.

Por último, Luis de Góngora reescribe el texto con más vida y universalidad, ya que es imitado en numerosas ocasiones en este siglo XVIII¹⁴ que tanto debe a las letras barrocas. El romance de Góngora recrea el encuentro de Medoro, malherido y hermoso, con Angélica, que se enamora de él al instante. El poeta se recrea en ese amor, metaforizado en «herida» y «dolor», y se detiene en la consumación sexual, gozando plástica y lingüísticamente de la sensualidad del encuentro –aunque procura mostrar una imagen lícita del mismo, atendiendo a la moralidad necesaria. De nuevo, poco tiene que ver con el texto que analizamos, de la misma forma que tampoco comparte semas literarios con las otras obras barrocas de Cervantes y Lope de Vega.

La pervivencia del Renacimiento y Barroco italiano en autores neoclásicos italianos es casi una perogrullada; que Metastasio asuma personajes y escenas de la tradición italiana, bien acogidos por la española, como aquí se ha mostrado, debemos

⁹ Cesare SEGRE, «Cuatro siglos del *Quijote*. Cervantes heredero de Ariosto», *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 2005, pp. 585-592.

¹⁰ *Ibidem*, p. 586.

¹¹ Ver ahora el interesante artículo del traductor actual de Ariosto, José María MICÓ, «Cervantes y el Ariosto menor», en *Actas X-CIAC. Cervantes en Italia*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 301-308.

¹² *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega Carpio*, ed. Marcella Trambaioli, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005.

¹³ Sobre esto ha escrito Kenji INAMOTO, «¿Cervantes escribió un soneto laudatorio para la *Dragontea* de Lope de Vega?», en *Actas X-CIAC. Cervantes en Italia*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 207-211; «Lope de Vega y su *Hermosura de Angélica* en la génesis del *Quijote* (1605)», en *Actas del XI CIAC*, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 225-228.

¹⁴ Cfr. José LARA GARRIDO, «Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo», *Rilce*, 26:1, 2010, pp. 97-117.

observarlo como una evolución natural de los tópicos literarios de la época. Así, también se puede hacer un recorrido de su *Endimione* al *Aminta* de Torcuato Tasso¹⁵ gracias a temas principales en ambas obras.

Aunque en su etapa como asesor musical y cantor principal en los reinados de Felipe V y Fernando VI Farinelli optase por Metastasio como autor principal, dejando al margen a Calderón de la Barca –que era el autor más representado hasta 1737–, es llamativo que el propio Farinelli quisiese representar una adaptación del *Polifemo* y *Galatea* de Góngora en 1748¹⁶, el mismo año que ponen en escena *Angélica y Medoro*. ¿Querrá esto decir que la influencia de Góngora pululaba en los gustos estéticos de Farinelli por aquel entonces? Podría ser perfectamente, pero no lo parece en la obra de *Angélica y Medoro*, siendo esta menos sensual y menos centrada en el amor como tópico que «En un pastoral albergue». Esto no impide la admiración por otro Góngora, desde luego.

Sin embargo, la persistencia de Metastasio y su gusto por lo clásico en el *continuum* literario español, no habituado a cambios bruscos, se puede verificar teniendo en cuenta otras particularidades.

En primer lugar, porque forma parte de una serie de escritores, eruditos y traductores que se relacionaban con la corte de Fernando VI e imitaban/versionaban/traducían a Metastasio:

Estas obras, muy criticadas por los clasicistas, alcanzaron gran fama, porque, al contrario de lo que intentó la reforma moratiniana, no rompían drásticamente con la tradición cómica tardo-barroca –de hecho son herederas en buena medida de Calderón–. A lo largo del tiempo las adaptaciones evolucionaron notablemente, por ejemplo, despojándose de los graciosos de las versiones más antiguas (...) ¹⁷.

¹⁵ Cristina BARBOLANI, «Cándido María Trigueros, traductor de Metastasio y su versión castellana inédita de *Endimione*», *Cuadernos dieciochistas*, 7, 2006, p. 222.

¹⁶ María Teresa BELTRÁN NOGUER y Antonio PEÑAFIEL RAMÓN, «Ópera de corte y presencia mitológica en la España de los primeros Borbones» en *Historia y sociabilidad. Homenaje a la profesora María del Carmen Melendreras Gimeno*, coords. Juan B. Vilar, Antonio Peñafiel Ramón y Antonio Irigoyen López, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 339.

¹⁷ Cristina MARTÍN PUENTE, «Ideología, teatro e historia de Roma: la «escuela de Comella», en *La historia de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, eds. Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, p. 312.

En segundo lugar, porque la actualidad en el siglo XVIII de autores del XVII a través de Metastasio, Farinelli y la tradición italiana se puede comprobar en géneros y en temas usados por el escritor. Así, *Angélica y Medoro* emplea la silva, introducida por los petrarquistas en el siglo XVI, que combina heptasílabos y endecasílabos. Por otro lado, la fuerza del romance y por consiguiente la influencia de Góngora en el XVIII se exhibe en la reivindicación del romance de Meléndez Valdés como poeta y Quintana como teorizador. La consideración de Góngora es altísima en esta composición métrica, por parte del primero, el cual la considera «inimitable»:

Precisamente esos romances gongorinos declarados inimitables fueron la obsesión de Meléndez, que veía el fulcro del romancero en el explícitamente resaltado de *Angélica y Medoro*. Su huella en ecos incidentales o sostenidos es detectable en casi toda la serie juvenil, y se desborda con la intencional réplica de *La cita de amor*¹⁸.

En tercer lugar, la trascendencia de la figura de Metastasio va más allá del siglo XVIII y alcanza el siglo XIX, nada menos que a una fragmentada tragedia juvenil de tema clásico griego de Bécquer, cuyo verdadero origen fue descubierto hace poco:

Pero la clave para obtener una lectura totalmente coherente está en tener en cuenta que la que hasta ahora se ha venido llamando «tragedia sin título» no es otra cosa que una versión —en parte traducción y en parte adaptación— del primer acto de la ópera de Pietro Metastasio titulada Demofonte (1733). Exactamente corresponde a los versos que van del 51 al 445 de la pieza de Metastasio; desde el principio de la segunda escena hasta la mitad de la undécima, del total de trece escenas (504 versos) de que consta ese primer acto (de los tres que forman el libreto de Metastasio). En efecto, esta es la piedra de Rosetta que necesitábamos para reconstruir la tragedia que Bécquer nos dejó en el libro de cuentas de su padre. Mediante el cotejo de la obra de Bécquer con su modelo, no resulta difícil ordenar los fragmentos, separar los parlamentos de cada personaje y atribuir a cada uno el parlamento que le corresponde¹⁹.

¹⁸ José LARA GARRIDO, *art. cit.*, p. 100.

¹⁹ Carlos RIZOS, «La tragedia clásica de Bécquer en el «El libro de cuentas», *Revista de Literatura*, 75:149, 2013, pp. 313-314.

II. ANGÉLICA Y MEDORO SEGÚN METASTASIO: UNA CALA EN EL BARROCO TARDÍO

Pietro Trapassi (1698-1782), verdadero nombre del famoso escritor de óperas Metastasio, presenta una fascinante y atribulada vida que personifica el fin de la ópera barroca y un modo de hacer drama, melodrama, teatro dramático cantado, o como quiera llamarse, según el autor y la época. La semblanza –probablemente poco neutra– que ofrece Francesco Reina en el epistolario selecto²⁰ muestra un Metastasio precoz, genial, de familia burguesa ilustre, protegido de Gravina, e incluso bien parecido, con aquel estilo literario poco objetivo de los biógrafos de antaño:

Bello e giocondo d'aspetto, vivace negli occhi, leggiadro di corpo, dolce e dignitoso nel trato e modesto, il Metastasio risplendeva fra gli emuli suoi. La soavità della voce, il fuoco della fantasia, la grazia e l'affetto de' suoi versi eccitarono l'entusiasmo comune e 'l fecero tosto in Roma famoso²¹.

En ese mismo epistolario trata a Carlo Broschi como Farinello –no Farinelli– con la mayor de las ternuras, llamándolo «Gemello adorabile»²² en varias misivas, –ya desde la primera carta reproducida, del 7 de diciembre de 1748 en Viena–, además de otros calificativos como, «gemelo amatissimo», «gemello impareggiabile»²³ –también desde Viena en 1754–, y le promete hacer una nueva obra, a pesar de que se respira un enfado, probablemente más pose que realidad, ya que todavía en 1780 le dedica unas tiernas palabras, que traslucen un cierto adiós: «Addio caro Gemello: conserviamoci a tempi più felici, e non cessate intanto di riamarmi e di credermi»²⁴.

Carlo Broschi (1705-1782), de sobrenombre Farinelli –por Farina, el mecenas que lo protegió y auspició toda la vida–, es «el más admirado de todos»²⁵ y tuvo por maestros en Nápoles a Porpora y a Pedro Metastasio. «Debuta en una serenata de

²⁰ Pietro METASTASIO, *Epistolario scelto de Pietro Metastasio, poeta cesareo*, Venezia, Alvisopoli, 1826.

²¹ *Ibidem*, p. 9.

²² *Ibidem*, p. 92.

²³ *Ibidem*, p. 172.

²⁴ *Ibidem*, p. 240.

²⁵ Roberto L. PAJARES ALONSO, *Historia de la música en seis bloques. Bloque 1*, Madrid, Visión Libros, 2013, p. 48.

Porpora con 15 años (1720)»²⁶. Nació en Nápoles en 1705, donde conoció a su alma gemela Metastasio, y su vínculo con la corte de España duró veintidós años²⁷. La tal serenata debió convertirse en una de sus piezas favoritas, ya que se trata de la misma que aquí se va a tratar, cuya publicación en la edición que manejamos data de 1747, en colaboración con Giovanni Battista Mele. La web oficial de Pedro Metastasio afirma que es, en su primera versión, de Metastasio en colaboración con Porpora: «l'ano dell'esordio come cantante nella serenata *Angelica e Medoro* di Metastasio a Napoli», afirmando más adelante que

Niccolò Porpora accetta volentieri di mettere in música i versi dell'ariotesca *Angelica e Medoro*, già métricamente disposti dal ventiduenne poeta romano per l'intonazione musicale, e iniziando una collaborazione con Metastasio che si svilupperà nel corso degli anni Venti a Napoli, Roma e Venezia²⁸.

Farinelli se instala en Madrid antes de la llegada de Fernando VI como rey y es contratado sobre todo por petición de Isabel Farnesio para aliviar los accesos de locura de Felipe V. Desde 1737 «debe cantar cada noche en la cámara del rey (...) Se le paga 1500 guineas, además de un carruaje con 2 caballos para viajar por la ciudad y 6 caballos para viajar entre ciudades»²⁹. Parece que también ayudó como terapeuta musical a Fernando VI «ya que se apunta que su canto aliviaba las profundas depresiones y estados de melancolía en que caían con cierta frecuencia ambos monarcas»³⁰.

Carlo Broschi protagoniza perfectamente el cambio de mentalidad del Barroco a la Ilustración, lento y apegado a lo tradicional, como es propio de la coyuntura cultural española³¹. Por eso, quizás, el tema clásico escogido patentó el paso no brusco, los temas comunes y el equilibrio temático que supera las diferencias entre estéticas, supuestamente, contrarias. De entre las dos pasiones de los primeros Borbones, la caza

²⁶ *Ibidem*, p. 48.

²⁷ Cristóbal MARÍN TOVAR, «El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza», *Enlaces*, 14: junio, 2012, s. p.

²⁸ Visto el 07/07 de 2016 en la sección dedicada a Farinelli.

²⁹ Roberto L. PAJARES ALONSO, *art. cit.*, p. 49.

³⁰ Cristóbal MARÍN TOVAR, *art. cit.*, s. p.

³¹ María Teresa BELTRÁN NOGUER y Antonio PEÑAFIEL RAMÓN, *art. cit.*, pp. 329-346.

y la música, Fernando se decantaba por esta última³². La España del siglo XVIII todavía controlaba el ocio y esparcimiento de sus ciudadanos³³, como lo venía haciendo desde el XVI cuando se comprobó la potencialidad del teatro en la masa social en el que empezaron a cobrar importancia los personajes políticos, las referencias veladas a las situaciones de la época o el contexto socio-político real de las obras teatrales en el Siglo de Oro³⁴. Los mecanismos de control del pueblo se hacían efectivos sobre todo en las fiestas o celebraciones populares, pero los festejos en palacio acariciaban otras finalidades, esto es, «ensalzar la imagen del rey»:

Cargadas de esplendor y teatralidad, utilizando hasta el extremo las posibilidades plásticas y simbólicas del arte efímero, de la música y de los efectos lumínicos, hablaban a su vez de la prosperidad de un reino (aunque esta no fuese real). No faltaron por ello voces críticas ante el derroche que suponían tales demostraciones, cuando se podía emplear ese dinero para paliar problemas más acuciantes, pero se llevaron a cabo igualmente³⁵.

Resulta, entonces, muy interesante comprobar las diferencias en el paso del Barroco al Neoclasicismo basándonos en los autores y títulos que se representaban antes de la llegada de Farinelli. Es habitual un Calderón muy popular entre el auditorio; se destaca especialmente en la primera década del siglo XVIII. El interés y deseo de Isabel de Farnesio por instaurar los modelos italianos no parece cuajar hasta la llegada de Farinelli³⁶; sin embargo, no se entienden especialmente bien, a pesar de los objetivos artísticos similares.

Las óperas guardadas en el archivo distrital no se deben a la casualidad. Justamente comprenden los años del reinado de Fernando VI y su mujer Bárbara de Bragança casi con exactitud. No obstante, Farinelli ya venía representando obras de Metastasio desde 1738³⁷, muchas de las cuales son de tema mitológico o también

³² *Ibidem*, p. 331.

³³ Eliseo SERRANO MARTÍN, «La lealtad triunfante: fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII» en *España festejante: el siglo XVIII*, ed. Margarita Torrión, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 17-36.

³⁴ Existen diversos monográficos sobre estas cuestiones, destacamos Mariela INSÚA y Félix SCHMELZER, eds., *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, colección BIADIG, nº 18.

³⁵ Cristóbal MARÍN TOVAR, *art. cit.*, s. p.

³⁶ María Teresa BELTRÁN NOGUER y Antonio PEÑAFIEL RAMÓN, *art. cit.*, pp. 332-333.

³⁷ *Ibidem*, p. 336.

motivos primitivos que se remontan a los primeros ciclos literarios medievales, como es el caso de *Angélica y Medoro*.

Con todo, el cantante no consiguió máxima libertad para desarrollar su proyecto de la máxima envergadura y proyección europeas hasta que alcanza el poder Fernando VI e Isabel de Farnesio es desterrada. Ese período, que abarca de 1746 hasta 1758, fue bien estudiado en un libro colectivo ya citado –y aquí fundamental³⁸– que explica las relaciones musicales, amistosas y profesionales entre Metastasio y Farinelli, su relación con el Coliseo del Buen Retiro como escenario de representación de esta obra específicamente y con la casa real de Fernando VI y su mujer, la reina, a quien dedica la obra que estudiamos.

Pero, ¿qué es esta obra? Tal y como reza el título no es la original de Pedro Metastasio, que estaría redactada en italiano y sería más larga. Carlo Broschi, que no aparece citado en ningún lado ni como adaptador, traductor o escenógrafo en esta edición, es el impulsor de todo este tinglado musical. A través de un estudio de Begoña Lolo, Beltrán Nogue y Peñafiel Ramón elaboraron un cuadro con las principales obras que se representaron en Madrid en la corte, gracias a lo cual sabemos que *Angélica y Medoro* se puso en escena en 1748, mientras que la obra escrita que tenemos entre manos es del año anterior. Por tanto, la adaptación literaria se realizó antes que la puesta en escena. Por su parte, el traductor, según Patrizia Garelli, sería A. Marcos Burriel³⁹. Este, tras nombrar a todos los personajes, advierte que «la presente poética composición ha sido acortada, no con intento de corregir la sublime Obra de tan grande Autor, sino solo para reducirla a la brevedad, que se ha tenido por conveniente»⁴⁰. El hecho de que Andrés Marcos Burriel (1719-1762) sea jesuita de formación escolar y de vocación posterior revela, quizás, el porqué de la aparición de esta obra en el archivo de Bragança, ya que fue creado con los fondos de instituciones religiosas –y no podemos olvidar que había un colegio de jesuitas en la ciudad, fundado en 1561.

Según Inmaculada Urzainqui, la reducción era práctica habitual en los traductores del siglo XVIII, en el teatro sobre todo para acercar el significado de la obra al espectador:

³⁸ Margarita TORRIONE, ed., *España festejante: el siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000.

³⁹ Patrizia GARELLI, *art. cit.*, p. 329.

⁴⁰ Son palabras del traductor en, Pedro METASTASIO, *Angélica y Medoro: fiesta teatral*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1747.

El tercer tipo de traducción es el que he llamado «traducción-abreviación» (sin duda, uno de los procedimientos más seguros de traicionar el original). Podando y reelaborando en mayor o menor medida el texto, el traductor ofrece únicamente un compendio o extracto de las ideas fundamentales, prescindiendo de lo que juzga más accidental y menos importante. Se da en obras del más variado carácter, en la literatura — novelas, teatro, etc.—, en la prensa, en la ciencia, y en todo tipo de materias, obedeciendo generalmente, en estos últimos casos, a un propósito de divulgación⁴¹.

La fama internacional de *il Castrato* trasciende los límites españoles. Existen varias biografías sobre su vida y relevancia artística⁴². Farinelli albergaba

el deseo de convertir a la Corte española en uno de los más importantes teatros de Europa. En su intento, Farinelli contaría con el mejor y más prolífico libretista de época, Metastasio, con cuya amistad se honraba, así como con la música de compositores de evidente prestigio, como podrían ser, por ejemplo, Jomelli, Galuppi o Conforto⁴³.

Esta versión de *Angélica y Medoro*, en definitiva, ejemplifica a una mujer seductora y manipuladora que convierte a Orlando y Medoro en dos títeres enamorados, sin que ellos ni los criados puedan intervenir en el engaño y abuso de poder. Sentencia Angélica ante la increpación irónica de su criada Licori: «Antes que ames a engañar aprehende» (p. 35). Licori sigue sus consejos y por ello no conquista a Orlando y pierde además a Tirsi. Medoro se desespera, pero cree su juramento de fidelidad: «Aunque mi amor desprecies /amante fiel seré/ y guardarte sabré /constante trato» (p. 37) y por ello escapan sin que él alcance a saber lo que oculta Angélica, «mujer fementida, impía, inhumana» tal y como la califica Orlando (p. 59).

⁴¹ Inmaculada URZAINQUI, «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor» en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, eds. María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 623-638.

⁴² Se destacan dos especialmente, Miguel GIMÉNEZ SALES, *Farinelli, el cantante castrado*, Barcelona, Ultramar, D.L. 1995; Jesús RUIZ MANTILLA, *Yo, Farinelli, el capón*, Madrid, Aguilar, 2007.

⁴³ María Teresa BELTRÁN NOGUER y Antonio PEÑAFIEL RAMÓN, *art. cit.*, pp. 338.

III. CONCLUSIONES

Sin poder abordar con más detalle el significado literario ni el análisis hermenéutico de la obra de Metastasio traducida o versionada por Andrés Marcos Burriel bajo la batuta de Carlos Broschi Farinelli, que dejaremos para otra ocasión, querríamos resaltar la ausencia de ese Orlando furioso, ese en el que se recrea don Quijote en su retiro a Sierra Morena, y la importancia, en cambio, de una Angélica, calculadora y fría, que induce a su criada a comportamientos poco éticos, entre el amor y la seducción a dos hombres. El estudio de los tópicos comunes de la obra de Ariosto en el capítulo de Angélica, Medoro y Orlando a lo largo de la historia de la literatura española resulta un trabajo ingente *a priori*, que excede las páginas de este artículo, pero las pequeñas calas en Cervantes, Lope de Vega y Góngora parece que acerca más a la visión cervantina la obra de Metastasio; esto es, en la desesperación de Orlando y la fría seducción engañadora de Angélica.

Por otro lado, la obra de Metastasio a través de la música ofrece una interdisciplinariedad muy elocuente. Los datos históricos, políticos o artísticos abundan en los estudios sobre el autor y su relación con *il Castrato*, mientras que una perspectiva más filológico-literaria se encuentra ausente.

En siguientes aproximaciones a este interesante autor y su obra, relacionándolas entre sí, trataremos de suplir esas lagunas para poder situar el entramado intertextual de este capítulo de la historia literaria española en el barroco tardío del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARBOLANI, Cristina, «Cándido María Trigueros, traductor de Metastasio y su versión castellana inédita de *Endimione*», *Cuadernos dieciochistas*, 7, 2006, p. 219-243.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, «Andrés Marcos Burriel: un pionero de reformas en investigación y enseñanza», *Revista complutense de investigación*, 2:3, 1991, p. 481-491.
- BELTRÁN NOGUER, María Teresa, PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio, «Ópera de corte y presencia mitológica en la España de los primeros Borbones» en *Historia y sociabilidad. Homenaje a la profesora María del Carmen Melendreras Gimeno*,

- coords. Juan B. Vilar, Antonio Peñafiel Ramón y Antonio Irigoyen López, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 329-346.
- GARELLI, Patrizia, «Traducciones de tragedias italianas» en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Francisco Lafarga, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 325-363.
- GIMÉNEZ SALES, Miguel, *Farinelli, el cantante castrado*, Barcelona, Ultramar, D.L. 1995.
- GÜNTERT, Georges, «Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión», en *Actas del XII Congreso de la AIH*, vol. 2 «Estudios Áureos I», ed. Jules Whicker, Birmingham, University of Birmingham-Department of Hispanic Studies, 1998, pp. 271-283.
- INAMOTO, Kenji, «¿Cervantes escribió un soneto laudatorio para la *Dragontea* de Lope de Vega?», en *Actas X-CIAC. Cervantes en Italia*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 207-211.
- , «Lope de Vega y su *Hermosura de Angélica* en la génesis del *Quijote* (1605)», en *Actas del XI CIAC*, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 225-228.
- INSÚA, Mariela y SCHMELZER, Félix, eds., *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, colección BIADIG, nº 18.
- LARA GARRIDO, José, «Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo», *Rilce*, 26:1, 2010, pp. 97-117.
- MARÍN TOVAR, Cristóbal, «El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza», *Enlaces*, 14: junio, 2012, s. p.
- MARTÍN PUENTE, Cristina, «Ideología, teatro e historia de Roma: la «escuela de Comella», en *La historia de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, eds. Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, pp. 311-326.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, «La primera redacción de las *Octavas dirigidas a Felipe II* de Francisco de Aldana y su inédita dedicatoria en prosa», *Criticón*, 70, 1997, pp. 31-70.

- METASTASIO, Pietro, *Epistolario scelto de Pietro Metastasio, poeta cesareo*, Venezia, Alvisopoli, 1826.
- , *Angélica y Medoro: fiesta teatral*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1747.
- MICÓ, José María, «Cervantes y el Ariosto menor», en *Actas X-CIAC. Cervantes en Italia*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 301-308.
- PAJARES ALONSO, Roberto L., *Historia de la música en seis bloques. Bloque 1*, Madrid, Visión Libros, 2013.
- RIZOS, Carlos, «La tragedia clásica de Bécquer en el «El libro de cuentas», *Revista de Literatura*, 75:149, 2013, pp. 307-340.
- RUIZ MANTILLA, Jesús, *Yo, Farinelli, el capón*, Madrid, Aguilar, 2007.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Reseña de *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega Carpio*, ed. Marcella Trambaioli, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005», *Criticón*, 97:98, 2006, pp. 301-305.
- SEGRE, Cesare, «Cuatro siglos del *Quijote*. Cervantes heredero de Ariosto», *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 2005, pp. 585-592.
- SELFIDGE-FIELD, Eleanor, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, California, Stanford University Press, 2007.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo, «La lealtad triunfante: fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII» en *España festejante: el siglo XVIII*, ed. Margarita Torrione, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 17-36.
- TORRIONE, Margarita, ed., *España festejante: el siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000
- URZAINQUI, Inmaculada, «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor» en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, eds. María Luisa Donaire, Francisco Lafarga, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 623-638.
- VEGA, Lope de, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega Carpio*, ed. Marcella Trambaioli, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005.



DOI: 10.14643/42E

RECIBIDO: OCTUBRE 2016
 APROBADO: NOVIEMBRE 2016